

University of Groningen

Gli stili

Godioli, Alberto

Published in:
Il modernismo italiano

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:
2018

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):
Godioli, A. (2018). Gli stili. In M. Tortora (Ed.), *Il modernismo italiano* (pp. 157-174). Carocci editore.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

Il modernismo italiano

A cura di Massimiliano Tortora



Carocci editore

1^a edizione, settembre 2018
© copyright 2018 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel settembre 2018
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-9266-6

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

	Introduzione	11
1.	Il romanzo di <i>Federico Bertoni</i>	15
1.1.	La guerra dei nomi	15
1.2.	«Un rumore di cose che si rompono»	20
1.3.	Linee di frattura	29
	1.3.1. Realtà e rappresentazione / 1.3.2. Narratore / 1.3.3. Tempo e trama / 1.3.4. Personaggio	
	Approfondimenti bibliografici	36
2.	La novella di <i>Massimiliano Tortora</i>	39
2.1.	Definizione del campo	39
2.2.	La vita quotidiana in primo piano	41
2.3.	La scissione dell'io	51
2.4.	Il narratore che non sa	53
2.5.	La trama	58
2.6.	La strategia delle raccolte	62
	Approfondimenti bibliografici	64
3.	La poesia di <i>Raffaele Donnarumma</i>	65
3.1.	Poesia modernista italiana?	65

3.2.	I tempi della poesia	67
	3.2.1. Esordi, inclusioni, esclusioni / 3.2.2. Prima fase: la caduta dei miti / 3.2.3. Seconda fase: accanto e contro l'avanguardia / 3.2.4. Terza fase: il classicismo modernista / 3.2.5. Quarta fase: tra classicismo in crisi e informale	
3.3.	Gli spazi della poesia	76
	3.3.1. Perdita d'aureola / 3.3.2. Critica e metapoesia / 3.3.3. Crisi dell'esperienza ed epifania: lo statuto dell'io / 3.3.4. Narratività e lirica / 3.3.5. Poesia e prosa / 3.3.6. L'investimento sulla forma: l'autonomia dell'arte	
3.4.	Oltre il modernismo	88
	Approfondimenti bibliografici	89
4.	Il teatro	91
	di <i>Luca Somigli</i>	
4.1.	Dopo lo strappo nel cielo di carta: il modernismo e il teatro	91
4.2.	Contro il teatro: lo sperimentalismo futurista	95
4.3.	Maschere e marionette: la crisi del soggetto borghese	99
4.4.	La rivoluzione pirandelliana	101
4.5.	Archetipi e modernità: le poetiche del mito	106
4.6.	Il «tardo modernismo» di Massimo Bontempelli	108
	Approfondimenti bibliografici	111
5.	I temi	113
	di <i>Maddalena Graziano</i>	
5.1.	L'arte del dubbio	113
5.2.	Gli spasimi della conoscenza	115
5.3.	L'io brulicante	119
5.4.	Tra comunità e solitudine	121
5.5.	Il senso della fine	126
5.6.	Quotidianità, angoscia, gaiezza	128
	Approfondimenti bibliografici	130

6.	Realismo e sperimentalismo di <i>Pierluigi Pellini</i>	133
6.1.	Tre ipotesi storiografiche	133
6.2.	Realismo e modernità	136
6.3.	<i>Modern fiction</i>	141
6.4.	Poetiche dell'insignificante	145
6.5.	Poetiche dell'antitesi	149
	Approfondimenti bibliografici	152
7.	Gli stili di <i>Alberto Godioli</i>	155
7.1.	Lo stile come problema	155
7.2.	Lo stile come maniera	157
7.3.	Lo stile come deformazione	163
7.4.	Grottesco, tragedia e riso: una <i>Stilmischung</i> modernista	167
	Approfondimenti bibliografici	171
8.	La psicoanalisi e le altre influenze scientifiche di <i>Valentino Baldi</i>	173
8.1.	Psicoanalisi e crisi della rappresentazione	174
8.2.	Tempo	182
8.3.	Il caso, l'arbitrio e la trama	186
	Approfondimenti bibliografici	190
9.	Le riviste e l'editoria di <i>Stefano Guerriero</i>	193
9.1.	Lo scenario	193
9.2.	Il romanzo nel suo tempo	198
9.3.	Le riviste ai giovani	200
9.4.	Dopo il diluvio	206
	Approfondimenti bibliografici	210

10.	Il neomodernismo italiano di <i>Tiziano Toracca</i>	211
10.1.	La fine del modernismo, la categoria di <i>Late Modernism</i> e il dibattito italiano	211
10.2.	Modernismo, modernità e la categoria di neomodernismo italiano	214
10.3.	Due romanzi neomodernisti: <i>Corporale</i> e <i>Petrolio</i>	219
10.4.	Neomodernismo italiano (1954-79): una proposta Approfondimenti bibliografici	225 228
	Bibliografia	231
	Indice dei nomi	253
	Gli autori	263

Gli stili

di *Alberto Godioli*

7.1

Lo stile come problema

In una celebre lettera a Louise Colet, Flaubert esprimeva il desiderio di scrivere un «libro su nulla», che si reggesse solo grazie alla forza dello stile:

Quello che mi sembra bello, quello che vorrei fare è un libro su nulla, un libro senza attacchi esterni che si tenga da sé per la forza interna dello stile, come la terra si sostiene nell'aria senza essere sorretta. Un libro che non abbia quasi un soggetto o meglio in cui il soggetto sia quasi invisibile, se è possibile. Le opere più belle sono quelle dove c'è meno materia [...]. È per questo che non ci sono né buoni né cattivi soggetti e che si potrebbe quasi stabilire come un assioma, ponendosi dal punto di vista dell'Arte pura, che non ce n'è alcuno, essendo lo stile da solo una maniera assoluta di vedere le cose (lettera a Louise Colet, 16 gennaio 1852, in Flaubert, 1980, vol. II, p. 31; trad. mia).

Il significato attribuito da Flaubert alla parola *style* implica già, *in nuce*, la tensione soggiacente al problema dello stile nel modernismo (italiano, e non solo). Da un lato, lo stile viene concepito come «maniera assoluta di vedere le cose», come testimonianza di una prospettiva unica sul mondo – come scriverà Proust nell'ultimo volume della *Recherche* (1906-22), «quanti più sono gli artisti originali, tanti più sono i mondi a nostra disposizione, diversi gli uni dagli altri più ancora dei mondi roteanti nell'infinito» (Proust, 1995, vol. IV, p. 713). Lo stile, insomma, diventa inseparabile dal contenuto; il mondo non è conoscibile se non attraverso lo stile (lo sguardo) originale dell'artista. Dall'altro lato, l'idea flaubertiana di «Arte pura» sembra postulare un'assoluta indipendenza dello stile rispetto al contenuto: da questo punto di vi-

sta, l'arte non sarebbe più uno strumento per l'indagine del reale, ma al contrario un mero sfoggio di perfezione stilistica, del tutto slegata e indifferente all'oggetto rappresentato. È questo l'aspetto «anti-morale» implicito nella nozione stessa di forma, evidenziato da Gustav von Aschenbach nella *Morte a Venezia* (1912): «[la forma] contiene in sé e per natura una indifferenza morale, e anzi tende essenzialmente a sottomettere la moralità al suo potere superbo e illimitato» (Mann, 2002, p. 14).

La tensione implicita nella lettera di Flaubert è descritta in modo efficace da Ben Hutchinson, in un importante saggio intitolato *Modernism and Style* (2011): «le visioni moderniste dello stile sono accomunate da un doppio movimento: da una parte, lo stile viene messo sempre più in rilievo come una materia a sé stante, anziché una finestra trasparente sul cosiddetto mondo “reale”; dall'altra parte, si manifesta al tempo stesso una diffidenza nei confronti del *mero* stile, una paura che la modernità secolare sia stata svuotata di ogni contenuto significativo» (Hutchinson, 2011, pp. 1-2; trad. mia). Questa oscillazione originaria determina la natura problematica e paradossale del rapporto fra autori modernisti e stile, su cui insisteva Adorno nella *Teoria estetica*: «artisti autentici come Schönberg hanno violentemente protestato contro il concetto di stile; è segno distintivo di modernità radicale rifiutare quest'ultimo. [Le opere] che sembrano rappresentare il proprio stile nella maniera più precisa hanno sempre dato corso al conflitto con esso; lo stile stesso è stato l'unità tra lo stile e la sua sospensione» (Adorno, 2009, p. 276). Il conflitto evidenziato da Adorno è alla base di un paradosso tipicamente modernista, secondo cui la «negazione totale dello stile» (inteso come vuota maniera) «sembra capovolgersi in stile» (inteso come strumento di indagine critica del reale) (ivi, p. 277).

Nelle pagine che seguono non ci soffermeremo sull'analisi stilistica di singoli autori o testi rappresentativi; sullo stile di Montale o Ungaretti, di Gadda o Tozzi, esiste naturalmente una lunga e nobile tradizione di studi, di cui non avrebbe senso abbozzare una sintesi in questa sede (si pensi ad esempio agli *Esercizi di lettura* di Contini, o alla *Tradizione del Novecento* di Mengaldo). Cercheremo piuttosto di ricostruire la posizione di alcuni dei principali modernisti italiani nei confronti del problema dello stile, con particolare attenzione al conflitto appena delineato: da una parte la diffidenza verso lo stile come maniera sganciata dal contenuto, dall'altra una nuova (e spesso contraddittoria) idea di stile come strumento conoscitivo, che permetta

di rappresentare il mondo da una prospettiva defamiliarizzante e non convenzionale (dunque rivelatrice). La nostra analisi si concentrerà soprattutto sui maggiori esponenti della narrativa modernista italiana: Luigi Pirandello, Italo Svevo, Carlo Emilio Gadda, Aldo Palazzeschi e Federigo Tozzi. La preferenza accordata alla narrativa permetterà di evidenziare al meglio una caratteristica centrale della riflessione modernista sullo stile: l'impossibilità di concepire lo stile come *medium* trasparente implica un sostanziale rifiuto della tonalità basica del realismo ottocentesco, ovvero il registro che Auerbach in *Mimesis* designava come «serietà del quotidiano» (Auerbach, 1981, vol. II, pp. 220-304); ne consegue un ripensamento radicale della categoria stessa di realismo (Baldi, 2010; Castellana, 2010), a partire non da un'impossibile ricerca della trasparenza, ma da una concezione dello stile come deformazione rivelatrice del reale – il termine “deformazione”, per inciso, non andrà inteso qui solo nella sua accezione espressionista, ma più in generale come alterazione degli equilibri consueti fra serio, tragico e comico. Il PAR. 7.2 sarà dedicato alla *pars destruens* della riflessione sullo stile nel modernismo italiano, vale a dire il rifiuto dello stile come maniera e «indifferenza morale»; i PARR. 7.3-7.4, invece, si concentreranno sulla *pars construens*, ovvero la fiducia nello stile come sguardo originale, e deformante, sul mondo.

7.2

Lo stile come maniera

«E va bene! *Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d'amore... Oh, santo Dio! e che volete che me n'importi?»*. Così lamentava Mattia Pascal, nella *Premessa seconda (filosofica)* dell'omonimo romanzo di Pirandello (1904; Pirandello, 1973, vol. I, p. 323). La resistenza di Mattia nei confronti di queste trite formule romanzesche è anzitutto di ordine filosofico, rivolta cioè all'antropocentrismo implicito nella forma romanzo, e in generale nella tradizione narrativa occidentale; ma è anche di ordine stilistico, a giudicare dalla vistosa ironia nei confronti sia dell'ambizione realista-naturalista alla resa fotografica del reale («alle ore otto e mezzo precise», «una ricca fioritura di merletti»), sia delle deviazioni in senso patetico-melodrammati-

co («si moriva di fame», «spasimava d'amore»). Non siamo lontani, insomma, dall'avversione di Valéry nei confronti dell'«imbecillità» di formule quali «La marchesa uscì alle cinque», secondo un famoso aneddoto riportato da Breton nel *Manifesto del surrealismo* (1924; Breton, 2003, p. 89). Un altro esempio significativo, e più propriamente modernista, è la protesta di Virginia Woolf contro l'*Accepted Style* del realismo ottocentesco, nel saggio programmatico *Modern Fiction* (1919): «Sempre più spesso col passare del tempo, intratteniamo un dubbio passeggero, uno spasmo di ribellione, mentre le pagine si riempiono nel modo abituale. La vita è davvero così? Davvero i romanzi devono essere così? [...] Se uno scrittore fosse libero di basare il proprio lavoro sul proprio sentimento e non sulla convenzione, non ci sarebbero trama, commedia, tragedia, interesse amoroso o catastrofe nello stile accettato» (Woolf, 1993, p. 8; trad. mia).

Non potendo più essere accolte come uno strumento neutro, che permetta di accedere a una presunta realtà oggettiva, le movenze tipiche del narratore realista diventano formule vuote, sintomo di una visione del mondo convenzionale e stereotipata. La resistenza modernista nei confronti dell'*Accepted Style* ottocentesco è, in questo senso, analoga allo smarrimento di Lord Chandos di fronte alle più banali espressioni quotidiane, nella *Lettera* di Hugo von Hofmannsthal (1902): «Provavo un'indicibile irritazione, che solo a fatica riuscivo a dissimulare, nell'ascoltare frasi del genere: "la tal cosa per il tale o per il talaltro è andata bene o male"; "il predicatore T. è un brav'uomo"; "Il fittavolo M. è da compatire perché ha dei figli scialacquatori" [...]. Tutto ciò mi appariva indimostrabile, falso, vuoto sino al parossismo» (Hofmannsthal, 2007, pp. 23-4). La sfiducia verso il presunto stile neutro del realismo ottocentesco si lega, in effetti, a uno scetticismo ancora più generale nei confronti del linguaggio come veicolo di una rappresentazione oggettiva e inalterata della realtà. «Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni parola toscana noi mentiamo», si legge in uno dei passi più citati della *Coscienza di Zeno* (Svevo, 2004a, p. 1050); una critica più estesa all'idea della trasparenza del linguaggio si trova in un saggio tardo di Gadda, *Come lavoro* (1949):

La parola convocata sotto penna non è vergine mai [...]. La loro storia [delle nostre parole], che è la pazza istoria degli uomini, ci illustra i significati di ognuna: quattro, o dodici, o ventitré: le sfumature, le minime variazioni di

valore: in altri termini il loro differenziale semantico. Buon gusto, impegno o necessità narrativa, ci inducono a rivivere parodisticamente i ventitré, uno dei ventitré, uno alla volta: o invece a rifuggire dalla parodia conferendo un significato nuovo al vocabolo, per un arbitrio inventivo che resulterà poi, alla pagina, più o meno saggio e felice (Gadda, 1991a, pp. 436-7).

La parola, secondo Gadda, «non è vergine mai»; il suo rapporto con il referente è reso opaco, o ambiguo, dalle stratificazioni dell'uso linguistico e della «pazza istoria degli uomini», o dall'«arbitrio inventivo» dello scrittore. Analogamente, denunciava Tozzi in un articolo del 1918, «tra le “cose” e le “parole” non c'è più quella vergine fede d'una volta» (Tozzi, 1993, p. 276). Nemmeno la pretesa obiettività del narratore realista è immune dalla costitutiva opacità e sedimentazione storica del linguaggio; il realismo è dunque anch'esso uno “stile”, vale a dire un uso codificato della lingua, e in quanto tale è un «processo di citazione» più o meno consapevole (Barthes, 1988, p. 133).

La consapevolezza dell'opacità di ogni scrittura, compresa quella che ambisce alla trasparenza, porta molti dei principali autori modernisti a enfatizzare il carattere formulaico e convenzionale dello stile realista. Per questo motivo, ad esempio, la «serietà del quotidiano» viene spesso deformata e spinta alla caricatura: il *pathos* implicito nel tono medio quotidiano viene spinto a eccessi da *feuilleton* o da melodramma, che mettono in evidenza il tono falsettato e inautentico della voce narrante. Come ha suggerito Romano Luperini in merito al «dramma borghese» dei *Sei personaggi*, il tragico in Pirandello è spesso esibito «come mero materiale di riuso» (Luperini, 1999c, p. 119); il richiamo alle forme convenzionali del *pathos* può addirittura coincidere con un omaggio esplicito alla tradizione del melodramma, come nella novella *Leonora, addio!* (1910), dove le arie del *Trovatore* accompagnano la tragedia della protagonista. Qualcosa di analogo accade in Palazzeschi, il cui gesto rivoluzionario nel *Controdolore* (1913) presuppone infatti, anzitutto, un'elisione della serietà del quotidiano a favore del tragico-patetico. La serietà viene insomma identificata con il *pathos*, e con una tradizione ormai inservibile se non nelle forme del ribaltamento e della parodia: «il soliloquio di Amleto, la gelosia di Otello, la pazzia di Lear, le furie di Oreste, la fine di Margherita Gautier, i gemiti di Osvaldo, veduti ed ascoltati da un pubblico intelligente devono suscitare le più clamorose risate» (Palazzeschi, 2004, p. 1225). Gli stereotipi del melodramma, del resto, sono volutamente recuperati

anche negli accenti di «cupa tristezza» del *Palio dei buffi* (Palazzeschi, 1975, p. 966): indicativa la figura del gobbo-buffone Mecheri nel *Gobbo* (1912), evidentemente calcata sul *Rigoletto* verdiano. Come sarà ribadito nei prossimi paragrafi, una simile polarizzazione degli stili (tragico-patetico di riuso *versus* controdolore, con elisione della serietà del quotidiano) è ben lontana dall'essere una particolarità degli esordi futuristi di Palazzeschi: al contrario, in essa sarà possibile riscontrare una cifra distintiva del modernismo italiano.

In modi diversi ma ancora più vistosi, il rifiuto del mito ottocentresco della trasparenza è un tratto fondante della scrittura di Gadda. L'idea che lo stile sia anzitutto un processo di citazione è infatti già presente nei quaderni del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, come suggerito in particolare dalla nota sulla «tonalità generale del lavoro» (24 marzo 1924):

Le maniere che mi sono più famigliari sono la (a) logico-razionalistica, parretiana, seria, cerebrale – E la (b) umoristico-ironica, apparentemente seria, dickens-panzini. Abbastanza bene la (c) umoristico seria manzoniana; cioè lasciando il gioco umoristico ai soli fatti, non al modo di esprimerli: l' (espressione è seria, umana: (vedi i miei diarii, autobiografie). Posseggo anche una quarta maniera (d), enfatica, tragica, «meravigliosa 600», simbolistica [...]. – Finalmente posso elencare una quinta maniera (e), che chiamerò la maniera cretina, che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di simbolismo, con stupefazione – innocenza – ingenuità. [...] A quale afferrarmi per l'attacco alla gloria? [...] Bisognerà o fondere, (difficilissimo) o eleggere (Gadda, 1993a, p. 396).

Lo scrittore realista – quale Gadda cerca di essere nel *Racconto*, e (seppur riformando la categoria stessa di realismo) nelle opere successive – sa bene di non poter scrivere al grado zero; il linguaggio è sempre materiale di riuso, le cui sedimentazioni storiche impediscono un accesso diretto al reale. Lo stile, di conseguenza, è in primo luogo «maniera» – o meglio una delle possibili combinazioni tra le eterodosse maniere disponibili: da Pareto a Dickens e Manzoni, dal Seicento a Panzini. L'incertezza del trentunenne Gadda («a quale afferrarmi per l'attacco alla gloria?») ricorda quella del suo coetaneo Ulrich all'inizio dell'*Uomo senza qualità* di Musil (1921-42), indeciso sulla maniera da adottare per la ristrutturazione della villa appena acquistata: «Egli si trovava nella piacevole situazione di dover rimettere in sesto ab ovo e a

suo talento il piccolo edificio in rovina che aveva acquistato. Dalla ricostruzione fedele fino alla libertà assoluta si offrivano alla sua scelta tutte le soluzioni, e alla sua mente si proponevano tutti gli stili, dall'assiro al cubista. Che cosa decidere?» (Musil, 1996, vol. I, p. 17).

Per l'Ulrich architetto come per il Gadda romanziere, il pericolo è che la libertà stilistica degeneri in appropriazione superficiale e sganciata dal contenuto, risolvendosi in un vuoto esercizio di *pastiche* (nel senso francese di mera imitazione). L'esito sarà quello – ben rappresentato in Italia da d'Annunzio – dell'eclettismo ingiustificato, della cattiva infinità stilistica in cui Adorno individuava un aspetto deteriore dell'estetica (tardo)ottocentesca: «Nella copia di stile, uno dei fenomeni estetici originari del XIX secolo, si dovrà dunque cercare quel qualcosa di specificamente borghese che al tempo stesso promette e tronca la libertà. Tutto dev'essere disponibile alla presa, ma questa regredisce a ripetizione del disponibile, che non è affatto tale. [...] Le case a schiera vittoriane che deturpano Baden sono parodie della villa al punto da diventare *slums*» (Adorno, 2009, p. 276). Di questa deriva sarà ben consapevole il Gadda maturo, che anzi fa dell'appropriazione stilistica gratuita uno dei suoi bersagli satirici più ricorrenti, spesso attingendo all'ambito dell'architettura (proprio come Musil e Adorno). Si pensi al memorabile passo della *Cognizione del dolore* (1938-41) sulle ville di Pastrufazio:

Poiché tutto, tutto! era passato pel capo degli architetti pastrufaziani, salvo forse i connotati del Buon Gusto. Era passato l'umberto e il guglielmo e il neo-classico e il neo-neoclassico e l'impero e il secondo impero; il liberty, il floreale, il corinzio, il pompeiano, l'angioino, l'egizio-sommaruga e il coppedè-alessio; e i casinos di gesso caramellato di Biarritz e d'Ostenda, il P.L.M. e Fagnano Olona, Montecarlo, Indianòpolis, il Medioevo, cioè un Filippo Maria di buona bocca a braccetto col Califfo: e anche la Regina Vittoria (d'Inghilterra), per quanto stravaccata su di un'ottomana turca: (sic) (Gadda, 1988, p. 585).

Come è stato ampiamente dimostrato (cfr. in particolare Donnarumma, 2001), la scrittura modernista di Gadda non è avvicinabile all'eclettismo dannunziano, né tantomeno al *pastiche* postmodernista: nell'uso gaddiano del *pastiche*, la consapevolezza che la parola «non è vergine mai» è sempre accompagnata da una pulsione alla verità, e alla rappresentazione del reale. «L'opera d'arte», scrive Gadda in

«*Amleto*» al Teatro Valle (1952), «può essere e perciò deve essere l'indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità» (Gadda, 1991a, p. 541); la stessa tensione è riscontrabile in autori come Pirandello, Svevo, Tozzi e Palazzeschi, ai quali – seppur nella diversità degli esiti, e senza necessariamente estendere il giudizio a tutte le loro opere – è possibile applicare la categoria di *realismo modernista* (cfr. Castellana, 2010, con particolare riferimento ai primi tre). Indicativo in questo senso l'*Umorismo* di Pirandello (1908, II versione 1920), i cui paragrafi conclusivi si concentrano proprio sull'idea di «realità vera» e «vita nuda», da cui le «comuni concezioni artistiche» si allontanano, e alle quali lo scrittore umorista cerca invece di tener fede (Pirandello, 2006a, p. 734); analoga è la volontà di Tozzi, dichiarata nel 1919 all'uscita di *Tre croci*, di «lasciare inalterati, così come sono e si presentano in una qualunque porzione di realtà guardata, tutti gli elementi della vita» (Tozzi, 1993, p. 318).

Rispetto all'ambizione modernista di rifondare la categoria di realismo, lo stile si presenta quindi, in prima istanza, come problema. Da una parte, l'idea di una rappresentazione oggettiva della realtà, e dello stile come *medium* trasparente, è ormai inservibile; come scrive Tozzi in un articolo del 1919 su Pirandello, il realismo dei modernisti non è «incosciente, come quello di Zola o del Maupassant; si potrebbe chiamare, piuttosto, la coscienza del realismo» (ivi, p. 269). D'altra parte, la consapevolezza che lo stile è sempre anzitutto maniera (o, direbbe Barthes, «un processo di citazione») sembra costringere lo scrittore al falsetto, alla parodia, o al *pastiche* sganciato dal contenuto – ovvero a quella «indifferenza morale» rispetto al soggetto che per Flaubert (nella lettera citata in apertura) costituisce l'essenza dell'Arte pura, ma che i modernisti rifiutano come «tonalità disetica» (così Gadda giudicava la lingua dei simbolisti, nel saggio del 1927 *I viaggi, la morte*; Gadda, 1991a, p. 563). Il problema, per citare ancora il Gadda saggista, è quello di recuperare un grado «di adesione interna, di accensione intima nei confronti del tema» (ivi, p. 509; *Il Pasticciaccio*, 1957), che il concetto stesso di maniera sembra escludere. Com'è possibile, dunque, superare le tendenze antimimetiche implicite nell'idea di stile come maniera, restituendo così al linguaggio la possibilità di rappresentare la «realità vera»? Nelle pagine che seguono si cercherà di esaminare la *pars construens* del rapporto fra modernismo e stili, riflettendo allo stesso tempo sul significato attribuito dai modernisti italiani alle nozioni di realtà e realismo.

Lo stile come deformazione

Come accennato in apertura, la lettera di Flaubert a Colet non si presta soltanto a una lettura in chiave antimimetica: lo stile, infatti, viene anche definito come una «maniera assoluta di vedere le cose». Ponendosi a metà tra *elocutio* e *inventio*, lo stile diviene così – come vuole una celebre definizione di Peter Gay – un *centauro*, in cui l'uso della lingua non può essere separato dalla volontà di rappresentazione di un dato contenuto (Gay, 1974, p. 3). È questo aspetto della lettera flaubertiana, meno legato all'ideale decadente dell'«Arte pura», che verrà recuperato dai modernisti: in questo senso, lo stile trasmette una prospettiva nuova e originale sul mondo, che permette di rappresentare la realtà al di fuori delle convenzioni del realismo ottocentesco. Lo stile come sguardo originale sul mondo sarà dunque un elemento fondamentale nella costruzione di un realismo modernista, ovvero – come ha scritto Castellana – un'«imitazione seria e problematica della realtà quotidiana di persone ordinarie e comuni, compiuta non secondo i canoni e gli stereotipi della tradizione, ma al contrario mediante tecniche di straniamento, cioè di deautomatizzazione dei normali meccanismi percettivi» (Castellana, 2010, p. 23). La ricerca dell'originalità non andrà associata qui all'«ipostasi titillatoria e narcissica» secondo cui «lo scrittore può tener sé aliato, al creare, dal soffio di una purità primigenia» (Gadda, 1991a, p. 436); si tratterà piuttosto dell'esito finale di un problematico dialogo con le *maniere* della tradizione, volto a distorcere le convenzioni offrendo così una prospettiva inconsueta sul reale. Davvero emblematico, da questo punto di vista, il caso di Gadda: scrittore per eccellenza «il cui stile è non avere *uno* stile», in quanto fin troppo consapevole della pluralità delle maniere ereditate dalla tradizione; ma al tempo stesso, scrittore le cui pagine sono più di ogni altro «individuate e riconoscibili», tanto da essere «l'ultimo prosatore italiano a fare scuola e a suscitare un effetto di più o meno fedele imitazione» (Donnarumma, 2001, p. 42).

Un concetto centrale nella ridefinizione dell'idea di stile come visione del mondo sarà, nel caso di tutti i maggiori narratori modernisti italiani, quello di «deformazione». «Conoscere», leggiamo nella *Meditazione milanese* di Gadda (1928), «significa deformare»: «penso al conoscere come ad una perenne deformazione del reale, introducete

nuovi rapporti e conferente nuova fisionomia agli idoli che talora dissolve e annichila» (Gadda, 1993a, p. 668). Attraverso la deformazione, lo stile si fa strumento di una conoscenza più profonda del reale, in almeno due sensi distinti ma collegati fra loro: in primo luogo, lo stile deformante stravolge le convenzioni e gli stereotipi impliciti nelle modalità rappresentative codificate dalla tradizione (primo fra tutti, il mito ottocentesco della trasparenza), svelando così un contenuto di verità non accessibile al senso comune; in secondo luogo, la deformazione rinvia meno alla logica razionale che a quella dell'inconscio, estendendo così il dominio della mimesi alle profondità della psiche umana – rispetto al realismo ottocentesco, l'enfasi si sposta insomma sulla rappresentazione dell'interiorità, esaminata da Valentino Baldi (a partire dalle pagine di Auerbach sul modernismo, nell'ultimo capitolo di *Mimesis*) nel suo *Reale invisibile* (Baldi, 2010). La deformazione può manifestarsi anzitutto, sul piano dell'espressione, nell'uso distorto e anticonvenzionale del linguaggio: è lo «spasmo, l'impiego spastico» della parola, che secondo Gadda «può comportare una dissoluzione-rinnovamento del valore» (*Come lavoro*, in Gadda, 1991a, p. 437); ma anche la «sincerità impulsiva» del vocabolario e della sintassi (Tozzi, 1993, p. 277), che Tozzi ritrova in autori «primitivi» come san Bernardino:

La sua prosa dovrebbe essere studiata proprio da noi moderni, che cerchiamo nell'espressione e nello stile la liberazione delle nostre sensazioni e dei nostri stati d'animo. Egli è in grado d'insegnarci come si possa scrivere senza velature e senza falsificazioni letterarie. [...] Scrivere come San Bernardino vuol dire mettere la nostra anima in tale sconfinatezza emozionale, che la nostra vita intima ci si rivela subito quale è e non quale ce la immaginiamo noi (Tozzi, 1993, pp. 237-8).

La prosa di Tozzi, con il suo lessico scabro, il suo ritmo spezzato e la marcata preferenza per la paratassi, è tutta volta alla resa di una visione del mondo segnata dal coincidere di realismo e visionarietà espressionistica; le scelte linguistiche diventano così «necessario correlato dell'autonomia del dettaglio, dell'animazione della natura, dell'incapacità di controllo da parte dell'io» che caratterizzano il mondo tozziano (Luperini, 1995, p. 41). Significativamente, in un articolo del 1919 già citato in precedenza, lo stesso Pirandello viene riconosciuto da Tozzi come esempio di uso espressionistico della parola: «le parole

sono raschiate, assottigliate, rese quasi imponderabili; adoperate senza alcun riguardo; messe lì magari costringendole a fatiche inattese [...]. Il Pirandello non le adopera come le trova nel vocabolario; egli le mette un poco di traverso perché anch'esse, con questa positura, prendano parte al significato di tutta la prosa» (Tozzi, 1993, p. 272).

Per apprezzare fino in fondo l'importanza della deformazione nel modernismo italiano, bisognerà comunque concepire lo stile non solo come fenomeno linguistico, ma appunto come legame profondo tra *elocutio* e *inventio*. È in questa congiuntura che si colloca infatti una delle cifre distintive del modernismo italiano, ovvero l'uso onnipresente della caricatura come strumento per accedere a un livello ulteriore di realtà, in chiave solo apparentemente antirealista; fondamentali in questo senso le intuizioni di Giacomo Debenedetti sull'«invasione dei brutti» nel romanzo modernista (Debenedetti, 1987, pp. 440-62), riprese e sviluppate di recente in Baldi (2016b). Si pensi al caso emblematico di Gadda, la cui vena caricaturale si estende dagli esordi del *Racconto italiano* fino a prove tarde come il *Pasticciaccio* o *Eros e Priapo* (cfr. Gervasi, 2016), passando per ritratti memorabili come quello di Battistina nella *Cognizione del dolore*:

La faccia si rivolgeva a sinistra, che pareva si fossero sbagliati a inchiodargliela sul busto, quasi d'un pupazzo dignitoso verso occidente: in realtà per far luogo al gozzo, tre o quattro ettogrammi. [...] E il gozzo pareva un animale per conto suo che, dopo averla azzannata nella trachea, le bevesse fuori metà del respiro, nascondendosi però sotto la pelle di lei come il fotografo sotto la tela (Gadda, 1988, p. 609).

La stessa fissazione sulla deformità fisica si ritrova, ad apertura di pagina, nelle opere di Pirandello, Palazzeschi e Tozzi: tra gli innumerevoli esempi disponibili, basti qui citare la significativa presenza, nel repertorio novellistico di tutti e tre gli autori, di un racconto dedicato a un personaggio gobbo – *I tre pensieri della sbiobbina* di Pirandello (1905), *Il gobbo* di Palazzeschi (1912), *Una gobba* di Tozzi (1916-20, cfr. Tortora, 2011b).

Benché meno evidente, l'interesse di Svevo per la caricatura dei tratti fisici emerge comunque in un passo cruciale della *Coscienza di Zeno*, quando il protagonista viene ridicolizzato dalla macchietta «invero affatto somigliante» disegnata da Guido, per poi cercare invano vendetta disegnando egli stesso una caricatura del rivale (Svevo,

2004a, p. 767; per un'analisi approfondita di questo episodio rinvio di nuovo a Baldi, 2016b, pp. 41-3). Più che a fissarsi sulle anomalie del corpo, a ogni modo, la *Coscienza* vuole mettere in risalto le deformità morali del protagonista, tanto esibite quanto freudianamente negate dalla voce narrante:

Di rimorso non v'era traccia in me. Perciò io penso che il rimorso non nasca dal rimpianto di una mala azione già commessa, ma dalla visione della propria colpevole disposizione. La parte superiore del corpo si china a guardare e giudicare l'altra parte e la trova *deforme*. Ne sente ribrezzo e questo si chiama rimorso. Anche nella tragedia antica la vittima non ritornava in vita e tuttavia il rimorso passava. Ciò significava che la *deformità* era guarita e che oramai il pianto altrui non aveva alcuna importanza. Dove poteva esserci posto per il rimorso in me che con tanta gioia e tanto affetto correvo dalla mia legittima moglie? (Svevo, 2004a, p. 849; corsivo mio)

La predilezione modernista per la caricatura e la deformità non è naturalmente fine a sé stessa, ma risponde a un tentativo di ridefinire la categoria di realismo al di là delle convenzioni ottocentesche. La caricatura, come sottolineato da Kris e Gombrich, «può somigliare più ad una persona di quanto lei somigli a sé stessa»; il suo scopo è «rivelare il vero individuo dietro la maschera delle finzioni» (Kris, Gombrich, 1952, p. 190; trad. in Baldi, 2016b, p. 46). Estesa fino a diventare visione del mondo, la deformazione caricaturale ambisce dunque a una rappresentazione più veritiera del mondo, libera dalle «mezze misure» di un realismo fotografico e superficiale (sul «nostro bisogno di fare a meno delle mezze misure», cfr. Tozzi, 1993, p. 171). Per descrivere al meglio l'aspetto del mondo rappresentato attraverso questa lente deformante, sarà utile interrogare la categoria di stile in un senso più classico – quello, per intendersi, a cui si riferisce Auerbach nella sua magistrale analisi del rapporto fra *Stilmischung* e realismo nella letteratura occidentale (Auerbach, 1981). Come dimostrato in *Mimesis*, il realismo del romanzo ottocentesco si reggeva su una mescolanza dei tre stili fondamentali della modernità: i due estremi (comico-grottesco da una parte, tragico-sublime dall'altra) erano tenuti insieme dal tono medio e di gran lunga prevalente, ovvero la serietà del quotidiano. Nelle pagine seguenti vedremo invece come il realismo modernista si fondi su un nuovo tipo di *Stilmischung*, in cui le due estremità guadagnano terreno fino a coincidere, a scapito del registro intermedio.

7.4

Grottesco, tragedia e riso:
una *Stilmischung* modernista

Nel passo della *Coscienza* citato poco sopra, Zeno mette in correlazione il concetto di deformità con l'impianto della tragedia antica: «Anche nella tragedia antica la vittima non ritornava in vita e tuttavia il rimorso passava. Ciò significava che la deformità era guarita e che oramai il pianto altrui non aveva alcuna importanza». Per quanto viziata dall'ottimismo in malafede del protagonista, chiaramente interessato a offrire una lettura edulcorata della tragedia, l'affermazione mette in luce un nesso fondamentale nella narrativa modernista italiana: quello tra deformazione grottesca e visione tragica del mondo. La prima, e più immediata, implicazione tragica della deformazione modernista consiste nella lente d'ingrandimento con cui vengono osservati i tratti deteriori della natura umana: il mondo dei modernisti italiani, come Tozzi ha scritto con particolare riferimento a Pirandello, è in larga misura «un mondo di pazzi, di cattivi e di malati», in cui «il male è una condizione naturale che non può essere guarita» (Tozzi, 1993, pp. 273-4). Una seconda deformazione percettiva, di segno opposto ma altrettanto tragico, consiste invece nell'allontanamento cosmico dalle vicende umane, alla luce del quale – come proclama Mattia Pascal nella *Premessa filosofica* – non solo le «nostre miserie particolari», ma anche le «generali calamità» diventano «storie di vermicelli» (Pirandello, 1973, vol. I, p. 324). Ne consegue una visione tragica della vita umana come sofferenza «priva di senso, priva di scopo», per citare un indicativo passo dell'*Umorismo*:

In certi momenti di silenzio interiore [...] ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo [...]. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto? (Pirandello, 2006a, p. 939)

È significativa la corrispondenza (anche lessicale) con una pagina della *Coscienza*, in cui Zeno, osservando la vita fuori dalle strette del senso

comune, la descrive come una «costruzione priva di scopo». Il passo merita di essere riportato per esteso, in modo da evidenziare il distacco cosmico implicito in questa nuova prospettiva sul mondo:

Designata così, la vita mi parve tanto nuova che stetti a guardarla come se l'avessi veduta per la prima volta coi suoi corpi gassosi, fluidi e solidi. Se l'avessi raccontata a qualcuno che non vi fosse stato abituato e fosse perciò privo del nostro senso comune, sarebbe rimasto senza fiato dinanzi all'enorme costruzione priva di scopo [...]. Bastava ricordare tutto quello che noi uomini dalla vita si è aspettato, per vederla tanto strana da arrivare alla conclusione che forse l'uomo vi è stato messo dentro per errore e che non vi appartiene (Svevo, 2004a, pp. 972-3; per una lettura in senso tragico di questo passo, cfr. Savettieri, 2011, p. 62).

Lo stesso distanziamento è riscontrabile, ad esempio, nel *Controdolore* di Palazzeschi, in cui le sofferenze umane – considerate dalla prospettiva di Dio – vengono declassate a mero oggetto di svago: «La nostra terra non è dunque che uno di questi suoi tanti giocattoli fatto precisamente così: un campo diviso da una fittissima macchia di marruche, spini, pruni, pungiglioni» (Palazzeschi, 2004, pp. 1230-1). Analogamente, in un frammento della *Cognizione*, Gadda invita a osservare la vita dal «fondo abissale» del «cazzioso caleidoscopio» di Dio, dove «le figurazioni si succedevano pazzamente le une alle altre, come sempre rinnovate e deformanti costellazioni di pidocchi, preda d'un rapido annullamento, aggiudicatarie di un eterno castigo» (Gadda, 1987, p. 528); il sintagma «eterno castigo» ricorda, del resto, una nota osservazione di Tozzi su Pirandello, nella cui opera il «mondo umano» sarebbe «concepito in una specie di gastigo» (Tozzi, 1993, p. 273).

In questo allontanamento cosmico dalle vicende umane, il realismo modernista demolisce due principi fondamentali del paradigma narrativo ottocentesco, e più in generale del senso comune borghese: in primo luogo l'antropocentrismo (criticato con una coerenza che non ha precedenti nella tradizione del romanzo), in secondo luogo la «distrazione provvidenziale» (direbbe Mattia Pascal) che permette di rimuovere provvisoriamente la tragica insensatezza dalla vita umana. Il tragico modernista, a ogni modo, non può che essere impuro: in questa nuova, peculiare *Stilmischung* «non si tratta più soltanto di trattare in maniera seria e tragica esistenze cui, in altri tempi, sarebbe stata riconosciuta minore o nulla dignità poetica, ma di mostrare

come la tragicità di quelle vite raccontate rischi di apparire fasulla se non emerge per contrasto con il ridicolo e il grottesco con cui ogni esistenza è implicata» (Savettieri, 2011, p. 63). Nei modernisti italiani, la coscienza del tragico è intrinsecamente legata al riso, nelle sue varie forme: dalla perplessità filosofica dell'umorismo pirandelliano al ribaltamento clownesco del contro dolore, dall'ironia che permette a Zeno di «ridere di tutto» (Svevo, 2004a, p. 665) al furore derisorio della satira gaddiana. Perfino in Tozzi, senz'altro il più estraneo al riso tra gli autori qui considerati, la prospettiva desolante sull'esistenza umana coincide con una particolare insistenza sugli «aspetti più paradossali, grotteschi, contraddittori» della vita (Luperini, 1995, p. 238). Una simile attenzione al ridicolo – un ridicolo che non sempre, beninteso, intende suscitare il riso – colloca gli autori in questione all'interno di un'importante linea del modernismo europeo: da Flaubert, la cui opera è permeata da una profonda consapevolezza del «ridicolo intrinseco alla vita umana» (Flaubert, 1980, vol. I, p. 307; cfr. Godioli, 2015, pp. 72-5), a Musil, che definisce la propria ironia come una «assoluta (religiosa) mancanza di rispetto» nei confronti della vita (Musil, 1980, vol. II, p. 932; «come darle importanza? Come portarle rispetto?», scriveva Pirandello nell'*Umorismo*).

Questa nuova mescolanza degli stili non impedisce, naturalmente, il dialogo con la tradizione dell'Ottocento; tuttavia, la rilettura modernista dei maestri del realismo privilegerà non tanto il tono medio, quanto gli estremi grotteschi e tragico-patetici. Non a caso, il modello ottocentesco più importante per i modernisti italiani è senza dubbio Dostoevskij: ovvero l'autore realista che più di tutti ha dato spazio all'eccesso, alla deformità patologica e alla contaminazione fra tragico e grottesco. «Se si volessero fissare delle date per quegli inizi del romanzo moderno e del concomitante imbruttirsi, alterarsi dell'armonia fisica dei personaggi», scrive Debenedetti nel *Romanzo del Novecento*, «bisognerebbe risalire a Dostoevskij, che rappresenta la prima obiezione alla narrativa naturalista» (Debenedetti, 1987, p. 441; sulla fortuna italiana di Dostoevskij tra fine Ottocento e primo Novecento, cfr. in particolare Adamo, 1998). Che Tozzi potesse ritrovare in Dostoevskij lo stesso proprio interesse per le «situazioni estreme», del resto, è stato osservato da Luperini (1995, p. 174); in modo analogo, il tragico impuro dei personaggi dostoevskiani esercita una chiara – e dimostrata – influenza sugli altri autori in esame. L'episodio di Marmeladov all'osteria, in *Delitto e castigo*, viene ripreso da Pirandello nell'*Umorismo*

come prototipo del sentimento del contrario: «“Signore, signore! oh! signore, forse, come gli altri, voi stimate ridicolo tutto questo [...]: ma per me non è ridicolo, perché io sento tutto ciò...”». Così grida Marmeladoff nell’osteria, in *Delitto e Castigo* del Dostoevski, a Raskolnikoff tra le risate degli avventori ubriachi. E questo grido è appunto la protesta dolorosa ed esasperata d’un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale e non riesce a vederne altro che la comicità» (Pirandello, 2006a, p. 912). Che l’immaginario di Dostoevskij anticipi la compresenza di ridicolo e *pathos* tipica dell’umorismo pirandelliano è confermato, d’altronde, dal commento d’autore sulla figura di Myškin nell’*Idiota*:

L’idea principale del romanzo è rappresentare un uomo positivamente buono. Non c’è nulla di più difficile al mondo, e specialmente adesso [...]. Ricorderò soltanto che di uomini buoni nella letteratura cristiana il solo compiuto è Don Chisciotte. Ma egli è buono esclusivamente perché nello stesso tempo è anche comico. Pickwick di Dickens (un’idea molto più debole di Don Chisciotte; tuttavia enorme) è anch’egli comico e per questo solo ti prende tutto. Appare la compassione per il buono deriso che non conosce il suo valore e perciò appare anche la simpatia del lettore. Questa eccitazione della compassione è anche il segreto dello *humour* (lettera a S. A. Ivanova, 13 gennaio 1868, in Dostoevskij, 1950, vol. II, p. 119).

Non sorprende che l’eroe dell’*Idiota* sia un modello pervasivo nel modernismo italiano: lo si vede, ad esempio, nel personaggio di Myshkow, protagonista della *Tartaruga* di Pirandello (1936), che richiama il principe dostoevskiano non solo nel nome, ma anche nella sua «in-guaribile giovanilità» (Pirandello, 1990a, vol. III, p. 746). Lo stesso tratto viene recuperato da Gadda nella *Cognizione*: «puerilità psichica e bambocceria esteriore (anche idiota di Dostoiewski)», si legge in un appunto sulla costruzione della figura di Gonzalo (Gadda, 1987, p. 546). Passando a Svevo, per tenersi all’esempio più macroscopico, non è accidentale che le figlie di Malfenti nella *Coscienza* (Ada, Alberta, Augusta e Anna) condividano la A iniziale con le figlie del generale Epančîn nell’*Idiota*, ovvero Aglaja, Aleksandra e Adelaide (un esame più approfondito si trova in Adamo, 2004). Meno evidente è l’influsso dostoevskiano su Palazzeschi, che sembra privilegiare l’Ottocento francese (Hugo, Balzac, Maupassant), comunque tradendo un interesse pressoché esclusivo verso i personaggi anomali, mostruosi o grottesco-patetici (Godioli, 2015, pp. 81-102).

Rispetto alla tradizione ottocentesca del grottesco-patetico, a ogni modo, ciò che viene a mancare è l'adesione incondizionata al *pathos*: in Dostoevskij, come nei monomaniaci di Balzac o nei «buffoni-martiri» di Maupassant (espressione tratta dalla novella *L'aveugle* [Il cieco]; Maupassant, 1998, p. 453), la coesistenza di ridicolo e adesione emotiva si articola in un processo a due fasi, in cui al primo succede infallibilmente la seconda (che si impone così come nota dominante); nel modernismo italiano, invece, il *pathos* viene costantemente sabotato dalla brutale impassibilità della voce narrante (Tozzi), dalla «perplexità tra il pianto e il riso» tipica dell'umorismo (Pirandello), dal rovesciamento paradossale del contro dolore (Palazzeschi), dalla distanza ironica (Svevo) o dalla consapevolezza satirica della «scemenza del mondo» (Gadda). Emblema di questa *Stilmischung* modernista, con la sua deformazione nei due sensi complementari del grottesco e del tragico, e con la sua assenza di una definitiva catarsi nel *pathos*, sarà la «tragedia buffa» esposta nel quinto capitolo del *Mattia Pascal*, in cui il protagonista assiste inerme alla lite fra la zia Scolastica e la vedova Pescatore:

Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare: mia madre, scappata via, così, con quella matta; mia moglie, di là, che... lasciamola stare!; Marianna Pescatore lì per terra; e io, io che non avevo più pane, quel che si dice pane, per il giorno appresso, io con la barba tutta impastocchiata, il viso sgraffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lagrime per il troppo ridere (Pirandello, 1973, vol. I, pp. 360-1).

Approfondimenti bibliografici

Lo studio più sistematico sul problema dello stile nel modernismo, da una prospettiva comparata, è Hutchinson (2011). Per quanto riguarda la narrativa italiana, di particolare interesse sono i tentativi di definire il realismo modernista a partire da una riflessione sui concetti auerbachiani di mimesi e *Stilmischung* (cfr. Auerbach, 1981); cfr. ad esempio Donnarumma (2001) (con particolare riferimento al rapporto fra *pastiche* e poetica romanzesca in Gadda), Castellana (2009; 2010), Baldi (2010). Particolarmente importanti, in questo senso, sono le osservazioni di Auerbach sulla mimesi dell'interiorità in Woolf, nel celebre capitolo conclusivo di *Mimesis* (Auerbach, 1981, vol. II, pp. 305-38). Nella stessa area rispetto ai lavori appena citati si collocano anche alcuni studi

sulla contaminazione fra riso e tragedia nel modernismo italiano (Savettieri, 2011; Godioli, 2015; 2017).

Ad autori oggi definiti modernisti hanno dedicato pagine memorabili alcuni dei maestri della stilistica italiana: mi limito qui a ricordare Devoto (1950; 1962); Contini (1974); Mengaldo (1987; 1994). Sarebbe comunque impossibile anche solo abbozzare una rassegna degli studi sulla lingua e lo stile dei principali modernisti italiani. Citerò qui di seguito solo alcuni utili punti di partenza per l'analisi stilistica degli autori trattati in questo capitolo: Manzotti (1995), Italia (1998), Matt (2006) (su Gadda); Terracini (1966), Altieri Biagi (1980), Lauretta (1994) (su Pirandello); Fini (1985), Luperini (1999c), Dardano (2004) (su Tozzi); Maier (1973), Catenazzi (1994) (su Svevo); Mengaldo (1994), Fanfani (2002), Adamo (2003) (su Palazzeschi). Una nuova prospettiva per l'analisi stilistica è quella aperta dagli studi cognitivi: fondamentali in ambito italiano sono Casadei (2011a; 2011b; 2018). Gervasi (2016) propone un'analisi cognitiva della caricatura in Gadda; un altro interessante studio sulla caricatura nel modernismo italiano è Baldi (2016b), che prende le mosse dalle pagine di Debenedetti sull'«invasione dei brutti» nel romanzo del Novecento (Debenedetti, 1987, pp. 440-62).